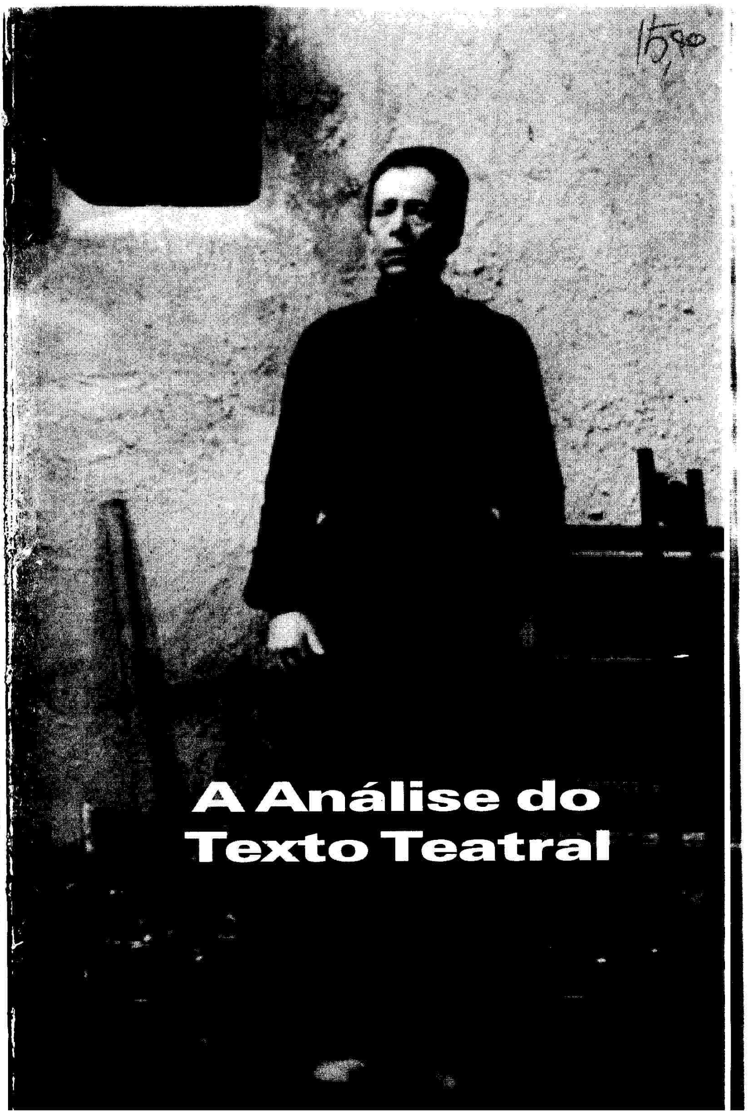
João das Neves

Editora
Europa

João das Neves é autor, tradutor, diretor, ator e iluminador teatral. Participou do Centro Popular de Cultura da UNE, onde dirigiu o setor de teatro de rua até 1964, quando a entidade foi extinta pela ditadura militar. Ainda em 1964 foi um dos fundadores do histórico Grupo Opinião. Posteriormente fez um curso de Prática em Ciências Teatrais na Alemanha, estagiando no setor de peças radiofônicas da Westdeutscher Rundfunk. Dirigiu óperas contemporâneas como *Continente Zero Hora*, de Rufo Herrera e *Corpo Santo*, de Jorge Antunes, além de roteirizar e dirigir inúmeros shows com os nomes mais significativos da MPB. Escreveu e dirigiu *O Último Carro*, ganhador de mais de vinte prêmios, entre eles o Golfinho de Ouro, três Molière, Bienal Internacional de S. Paulo etc. É autor ainda de *Mural Mulher*, *Café da Manhã*, *O Quintal* e *A Pandorga e a Lei* (inédita no Brasil, mas radiofonizada na Alemanha). A partir de 1986, fixou-se no Estado do Acre, fundando o Grupo Poronga para o qual escreveu e dirigiu *Tributo a Chico Mendes* e

15,90



A Análise do Texto Teatral

João das Neves

A Análise do Texto Teatral

Editora
Europa

1997 © Copyright by João das Neves

A Análise do Texto Teatral

Direitos desta edição cedidos pelo autor à

EDITORA EUROPA
Rua Riachuelo, 109 - Rio de Janeiro - RJ
CEP 20.230-010
Tel.: (021) 224 3043 - Fax: 224 2422

Editoração Eletrônica e Capa
Domingos Sávio
Tel.: (021) 293 6148

Impressão
Markgraph est. de cri. e prod. gráf. ltda.
Tel.: (021) 551 9242 - 552 5466

ISBN
85-7091-808.2

Apresentação

A Análise do Texto Teatral, de João das Neves teve sua primeira edição (INACEN, 1987) rapidamente esgotada. Escrito em linguagem clara e objetiva, acessível tanto aos que já se dedicam à prática tetral, quanto aos que nela se iniciam, tornou-se, assim, leitura imprenscidível.

Utilizando-se de três textos da moderna dramaturgia - *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues; *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht; e *O Último Carro*, do próprio autor - ele os disseca, através do seu método de interpretação, da maneira mais completa, desvendando para o leitor toda a intrincada sistemática da criação. E mais: convida o leitor a participar do processo criativo, transformando a sua leitura num instigante exercício coletivo, onde a contribuição de todos e de cada um se faz necessária. Mergulhar nessa leitura, onde, ao lado de soluções simples e lógicas para algumas das questões fundamentais na abordagem de um texto tetral, se resgata o prazer lúdico do pensar-fazendo é uma experiência das mais fascinantes e enriquecedoras. A Editora Europa se orgulha de poder proporcionar ao seu público leitor esta oportunidade.

Os editores

Sumário

CAPÍTULO I
Sobre a dúvida 11

CAPÍTULO II
Preparando o terreno 15

CAPÍTULO III
Como diria Aristóteles 19

CAPÍTULO IV
Três exemplos de narração 25

CAPÍTULO V
Trabalhando com a fábula 33

CAPÍTULO VI
A análise dos segmentos 41

CAPÍTULO VII
De que maneira este resgate pode nos levar à compreensão da estrutura do texto? 65

CAPÍTULO VIII
Da análise do segmento à análise estrutural 69

CAPÍTULO IX
Onde se joga conversa fora antes de seguir adiante 77

CAPÍTULO X
Um pouco de definições não faz mal a ninguém 81

BIBLIOGRAFIA 95

Capítulo I

Sobre a dúvida

Iniciemos com algumas perguntas:

a) Que sensações lhe desperta a primeira leitura de um texto teatral?

b) Você é capaz de dar as razões por que determinado texto lhe agradou ou desagradou logo após a primeira leitura?

c) Você acha que basta uma leitura para que adquira compreensão total do texto?

Observe que a sua resposta à primeira destas indagações será mais ou menos imprecisa. Cada texto é um texto, diríamos, do mesmo modo que cada leitor. E a multiplicidade de impressões que um texto teatral pode nos proporcionar a uma primeira leitura é tão vasta quanto o número de seus leitores. Claro que o mesmo poderíamos dizer de um romance ou de um conto. Sucede, no entanto, que, embora no romance e no conto a nossa imaginação seja igualmente solicitada, ela não o é no mesmo grau que em um texto teatral. O romance e o conto estão completos, acabados, quando se oferecem à leitura. No texto teatral, ao contrário, a leitura é apenas o início de um processo que a mesma irá desencadear e que só fechará o seu ciclo com a encenação do espetáculo. Em outras palavras: as idéias expressas por um romancista ou contista não poderão ser alteradas pela interpretação do leitor. A forma acabada ali está. Por onde quer que caminhe a minha imaginação, ela estará realizando um caminho único e solitário. O ponto de referência de cada leitor será sempre o próprio romance ou o conto. Já no teatro, no texto teatral, melhor dizendo, aquelas idéias poderão ser profundamente afetadas pela interpretação que se faça delas. Isto porque o texto teatral necessita sempre de mediadores entre o mero leitor e o espectador. Estes mediadores são os intérpretes: atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, enfim, os realizadores do espetáculo teatral, que, partindo do texto, irão se apresentar, em uma das inúmeras formas finais possíveis aos prováveis espectadores. Espectadores que, em sua maioria, só tomam conhecimento do texto através do espetáculo que lhes é apresentado. Ousaríamos dizer que até mesmo o leitor comum de uma peça teatral se comporta como mediador, sua imaginação "projetando" um espetáculo. Mas voltemos ao ponto inicial: o que é um texto teatral?

Antes de mais nada, uma obra de arte. E, como obra de arte, suscita, ao primeiro contato, inúmeras emoções, freqüentemente contraditórias. Essas emoções, por contraditórias que sejam, significam o primeiro passo para a percepção do caráter objetivo da peça teatral. Mas é preciso deixar bem claro: apenas o primeiro passo, a nossa primeira experiência sensível com a matéria-prima que temos diante dos nossos olhos e que não foi criada por nós. Há por trás dessa obra de arte outro criador que a ela emprestou sua intuição, sua experiência de vida, suas observações; que nela imprimiu sua visão do mundo. Com isso queremos dizer que, se a intuição do encenador deve, de algum modo, ser preservada; se a "projeção" primeira do espetáculo deve ser mantida, elas o devem ser apenas na medida em que possam ser, igualmente, questionadas, pois só assim poderão conduzí-lo à percepção da peça. Perceber contém intuir e entender para objetivar. Assim, se suas respostas às duas perguntas seguintes (b e c) foram taxativamente positivas, cuidado! Você estará caminhando pela superfície e ignorando a profundidade. Está se deixando levar por aparências em detrimento da essência. Se para você isto não tem qualquer importância, paciência. Acho que nosso trabalho não lhe será de grande utilidade. Mário de Andrade em "Pequena história da Música" afirmou que o que redime o artista, por mais errado que esteja, é a "fatalidade do Gênio". Quem sabe, você não é um destes seres iluminados? Vá em frente, pois, e seja o que Deus quiser. Mas se você se considera apenas um verdadeiro artista, o que não é pouco, poderemos prosseguir juntos. Porque ambos trazemos em nossas mãos a semente da dúvida. Vamos tentar deitá-la em terra fértil.

Capítulo II

Preparando o terreno

Vimos no capítulo primeiro que os intérpretes são mediadores entre o texto teatral e o espectador. Que a mediação realizada por um grupo de intérpretes é apenas uma, havendo tantas mediações quanto os grupos que se proponham a encenar um texto determinado. Os intérpretes são, assim, os recriadores da obra teatral. Criam sobre o já criado. Isso significa que, se a liberdade de criação do encenador e do grupo é infinita por um lado, por outro ela está delimitada pelo próprio texto. É ele, o texto teatral, que nos proporciona a possibilidade de inúmeras leituras. É dele que devem surgir os diversos espetáculos possíveis. Quanto mais rico é um texto, mais espetáculos diversificados proporciona. O que não significa que possamos fazer o que nos dá na cabeça com um texto. Compreender o significado mais íntimo de um texto teatral e tentar exprimí-lo, essa a tarefa fundamental

Anotações

dos encenadores. Não há aí nenhuma limitação à atividade criadora, nenhuma subserviência ao autor, pelo contrário. Há, sim, uma soma de esforços de artistas que conscientemente sabem ser a obra teatral um ato de criação coletiva para a coletividade. Se o texto teatral é o ponto de partida, é preciso compreendê-lo para melhor transmití-lo. Para compreendê-lo temos de tomá-lo pelo que ele é: uma obra de arte. Portanto, além de emocionar é passível de ser analisado. Análise que nos levará à sua percepção mais profunda e que irá se somar à nossa imaginação criadora para, a partir da proposta inicial do texto, recriá-lo em espetáculo. Realizar a passagem da intuição para a consciência é, pois, o objetivo da análise de texto. Para que esta passagem possa ser feita é necessário conhecer todas as características do texto teatral, sua estrutura, seus ritmos internos etc. Quanto mais aprofundada for a análise do texto, maior a liberdade criadora de seus intérpretes e não o inverso. Mas a análise do texto não deve ser reduzida à masturbação mental. *Teatro se faz, fazendo.* Também assim com a análise de texto. As conclusões e dúvidas devem imediatamente ser testadas na prática. Ela nos dará muitas das respostas que estamos procurando, esclarecerá muitas dúvidas, ajudará a suscitar novas dúvidas. Obter o equilíbrio entre o pensar e o fazer não é tão complicado. O que propomos, portanto, como método de análise de texto, irá sempre pressupor essa dualidade: teoria aliada à prática. Como conseqüência imediata a quebra da dicotomia: encenador analisa e ator faz. A análise do encenador deve ser beneficiada com a ação do ator e a análise deste com a intuição daquele, os dois dando vida e expressão ao texto.

Capítulo III

Como diria Aristóteles

"A fábula é o cerne da tragédia". Estas palavras do filósofo grego foram, vinte e cinco séculos mais tarde, retomadas por Bertolt Brecht, em "Pequeno Organon para o teatro". Mas ele não se contentou em retomá-las. Despiu-as de seu caráter idealista: "A fábula não deve ser um mero ponto de partida para toda espécie de considerações no domínio da psicologia ou em qualquer outro. Deve conter tudo em si e tudo deve ser feito em função dela."

Mas, afinal, o que é a fábula?

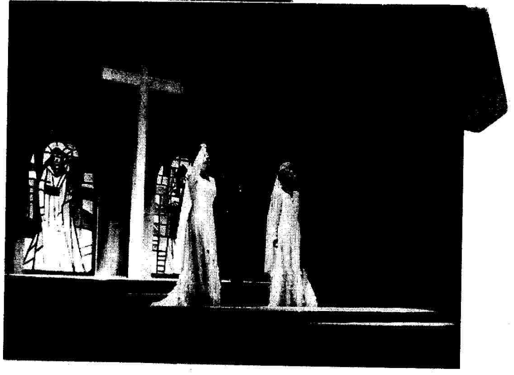
No sentido clássico é uma narrativa com sentido moralizante. Na moral estaria a própria razão da estória (C.f. as fábulas de Esopo e de La Fontaine). Hoje, costuma-se confundir a fábula com o enredo e seus acontecimentos principais. Para a análise do texto, preferimos adotar a concepção de Brecht, que nos parece mais abrangente em sua aparente simplicidade: "A fábula deve conter tudo em si". Assim, sempre que daqui por diante utilizarmos o termo será com essa conotação. A fábula contém não apenas o enredo com seus acontecimentos principais, mas também a moral - quando há alguma a ser explicitada - e ainda, o que é essencial, a razão de ser desse enredo, da presença ou ausência de qualquer moral: *a idéia que precedeu a criação da peça* ou as idéias que dela se podem desprender. Mas a idéia não é, por definição, o próprio significado da peça? Aquilo que ela "quer dizer"? Não estaríamos, então, colocando o carro adiante dos bois ao tentar apreender a idéia antes de estudarmos detalhadamente as personagens, a ação dramática etc.? Se estivéssemos esquecendo a importância da fábula a resposta seria afirmativa. Como não é o caso, não corremos este risco. Vejamos porquê: qualquer que seja o processo de criação; quer o autor parta de uma idéia a transmitir; quer parta de um acontecimento que lhe pareceu significativo; quer parta de uma personagem que o atraiu, em algum momento, o significado da peça, aquilo que ele pretende dizer, a idéia, enfim, irá se materializar. Até mesmo se a idéia foi a não-idéia, como nas teorias de Tadeusz Kantor. Em algum instante tudo ficará claro. Ficará? Retomemos a afirmação de Brecht: "A fábula deve conter tudo em si". Afirmação que nos dá bem a medida da importância do estabelecimento da fábula com a maior clareza possível. Para que ela contenha tudo em si é necessário, pois, que esse processo seja cercado de todos os cuidados, beneficiando-se com a contribuição da totalidade dos membros da equipe. A narração da fábula, longe de ser uma abordagem superficial do conjunto de problemas que a análise de um texto teatral pode nos colocar, é, ao contrário, a sua abordagem pelo que ele tem de mais profundo, pelo seu "cerne" na expressão aristotélica. Outro aspecto que nos parece relevante é que esse exercício, por seu caráter lúdico, estimula os atores a trabalhar juntos; a somar intuição e reflexão, uns se beneficiando com o maior ou menor grau que cada um exercite de uma ou outra. A fábula vai, desse modo, sendo compreendida e recuperada por toda a equipe, suas diversas versões sendo confrontadas e testadas até que se atinja a narrativa mais completa e sucinta. Estaremos, ao resgatarmos a fábula, resgatando a idéia, o significado da peça teatral. Significação que não se atinge por uma apreensão imediata, mas sim por uma série de aproximações sucessivas, num processo que se inicia durante as diversas narrações e que revelará sua eficácia no momento em que a fábula estiver presente em todos os aspectos da encenação. Dela, da fábula, tudo partindo e a ela tudo se referindo.

Mas como narrar a fábula?

O encenador deve ser o primeiro a fazê-lo. De preferência, antes da primeira leitura do texto com o conjunto de atores e por escrito. Além disso, deve vencer a tentação de revelar a sua narrativa para os atores nos primeiros ensaios. Por quê? Vejamos: a leitura de um encenador é sempre, como observamos no início, uma leitura em 'projeção'. Raríssimo é o diretor que lê uma peça teatral sem fazer essa visualização de um futuro espetáculo. Ao elaborar a sua narração, por mais que tente se prender aos dados da fábula, apenas parte dessa "projeção" desaparece, permanecendo outra parte que vai impregnar a sua narração, pois o diretor já começou a estabelecer uma série de conexões. Se a versão do encenador for lida para os atores, antes que eles tentem dar a sua, a tendência natural e quase inevitável é que estes se deixem influenciar por ela em suas respectivas narrativas. Estabelecendo em separado a sua primeira versão da fábula o diretor estará, ao mesmo tempo, fixando um momento do seu processo de criação e permitindo aos atores o exercitar-se livremente, estimulando-os a procurar a fábula na própria peça, nela mergulhando em profundidade, sem procurar imitar a versão do diretor. O espectador de teatro, ao assistir a um espetáculo, tenta ordenar as suas emoções para compreender o que o autor quis dizer. Operação similar é a que o ator realiza ao tentar extrair a fábula de um texto que acabou de ler, ou do qual ouviu a leitura pela primeira vez.

Ora, para contar é necessário extrair a compreensão daquilo que o emocionou, positiva ou negativamente, é necessário pôr em andamento o mecanismo da percepção. Como os atores, ao contrário do encenador, não estabeleceram quaisquer conexões entre o texto e os seus possíveis desdobramentos, estarão aproximando o diretor do olhar ingênuo do espectador, do olhar de quem se defronta pela primeira vez com o texto. Trata-se, portanto, sem querer introduzir qualquer idéia superada de hierarquia, de preservar a especificidade de cada perspectiva para que cada uma das partes se enriqueça com a visão da outra. Desse modo, as diversas aproximações da fábula (e tenhamos em vista que as primeiras narrativas serão sempre aproximações) a que já nos referimos irão se complementar, corrigindo-se mutuamente. E é neste processo de confrontação que poderemos chegar, mais tarde, à fabulação definitiva, expressa no próprio espetáculo.

E por que o diretor deve fazer a sua narração por escrito? Não haverá outra forma de 'fixar' este momento de seu processo de criação? Gravando-a, por exemplo?



A fixação da narrativa por escrito pelo diretor apresenta a vantagem de obrigá-lo a uma espécie de decantação, a linguagem escrita exigindo sempre uma precisão maior que a comunicação oral. É nesta 'luta corporal' entre a expressão oralizada e a escrita que o encenador decanta a sua narração a ela emprestando o seu caráter mais econômico e incisivo, libertando-a dos possíveis excessos da 'projeção' inicial.

Uma vez estabelecida sua primeira versão da fábula o diretor deve, como já frisamos anteriormente, estimular os atores a darem a sua, logo após a primeira leitura conjunta do texto. Inversamente ao diretor, no entanto, é preferível que os atores narrem sua forma de ver a fábula à viva voz, uns complementando a narrativa dos outros. O 'resgate' da fábula tornar-se-á uma tarefa comum e estimulante, preparando a equipe para as etapas subseqüentes da análise de texto.

Capítulo IV

Três exemplos de narração

Vejamos agora como realizar, na prática, a narração da fábula. Utilizaremos três textos-base: *Os fuzis da Sra. Carrar*, de Bertolt Brecht; *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues; e *O último carro*, de João da Neves. Os leitores poderão trabalhar com qualquer um deles ou com todos. Antes, algumas recomendações:

a) Evite frases demasiado longas. Faça a sua narração de maneira clara, simples e concisa, procurando descrever com precisão cada segmento da fábula;

b) Não dê muitas explicações. Procure captar cada segmento em sua inteireza. As explicações levam a interpretações prematuras, evitando a descoberta, que é o que nos está interessando no momento;

c) Faça a sua narração, antes de ler a que estamos propondo;

d) Faça-a por escrito, para fixá-la, e só então consulte a nossa;

e) Não aceite a que estamos propondo como definitiva. A sua não está *errada* nem a nossa *correta*. O contrário também não é verdadeiro. Compare as duas, veja o que lhe parece faltar na sua, onde lhe parece mais completa que a nossa e tente realizar uma síntese das duas. E lembre-se: isto é apenas um exercício.

Vamos narrar a fábula de *Os fuzis da Sra. Carrar*, segundo o próprio B. Brecht o fez (Brecht - *Die gewehre der Frau Carrar* - Modell Buch). Para *Vestido de noiva* utilizaremos a fábula, tal como resultou do trabalho de atores amadores em curso por nós ministrado. E a narração de *O último carro* foi a narração básica utilizada para a realização do espetáculo encenado no Rio de Janeiro, em 1976.

4.1 - Os fuzis da Sra. Carrar

1) Um operário, Pedro Jaqueras, vem de uma zona da linha de frente, sua irmã recebe-o com desconfiança.

2) A Sra. Carrar faz curativo num ferido, mas reprova sua luta.

3) Uma combatente da milícia, Manuela, namorada de Juan, filho mais velho de Teresa, questiona a Sra. Carrar, porque esta impede Juan de partir para a linha de frente.

4) A Sra. Carrar pede socorro ao padre da aldeia. O operário reduz o padre ao silêncio.

5) O operário descobre e examina os fuzis de Carlos Carrar. A Sra. Carrar reivindica-os como sua propriedade. Ela rasga a pequena bandeira vermelha.

6) Uma vizinha, a velha Senhora Perez, cujo filho caiu em combate contra Franco, tenta convencer a Sra. Carrar da necessidade da luta.

7) Com astúcia e pela força, a Sra. Carrar tenta manter seu filho Juan longe da linha de frente. Amaldiçoa o filho Juan porque pensa que ele abandonou a pescaria às escondidas e partiu para a linha de frente.

8) Alguns pescadores trazem-no para casa. Ele foi abatido a tiros pelos fascistas, enquanto pescava. A Sra. Carrar juntamente com os outros parte para a linha de frente, no lugar de Juan.

4.2 - Vestido de noiva

1) Após ser atropelada, Alaíde é levada numa ambulância, em estado desesperador, para o hospital.

2) Na mesa de operação, o delírio leva-a a recordar situações anteriores ao seu casamento

(plano da memória) e a fantasiar novas situações (plano da alucinação). Entrementes a vida (plano da realidade) segue seu curso.

3) No plano da alucinação empreende a busca de uma prostituta, Mme. Clessi, saída das páginas de um diário que encontrara em casa dos pais, na adolescência.

4) Encontrando finalmente Mme. Clessi, Alaíde, entre maravilhada e curiosa, confessa ter assassinado o noivo ou marido por se sentir enojada com sua excessiva bondade. Clessi insiste para que ela relate o assassinato do marido e identifique a Mulher de Véu, e Lúcia.

5) No plano da memória, aflora a rivalidade com a irmã que a acusa de ter roubado o seu namorado com quem, posteriormente, Alaíde se casou.

6) Os planos misturam-se, gradativamente, em seu delírio. A Mulher de Véu ameaça tomar-lhe o marido. Alaíde descreve a Clessi o assassinato do marido. Mme. Clessi conta o seu assassinato pelo jovem amante. A Mulher de Véu revela ser a irmã de Alaíde, Lúcia, de cujo rosto Alaíde não se recordava e que tramava com o cunhado o seu assassinato.

7) As duas irmãs defrontam-se, vestidas de noiva, e Alaíde entrega o seu buquê a Lúcia.

8) Com a morte de Alaíde, Lúcia, tomada pelo remorso, acusa o cunhado de tê-la arrastado ao assassínio da irmã e afasta-se dele, indo viajar.

9) Meses depois (plano da realidade), Lúcia se veste de noiva para o casamento com Pedro, viúvo de Alaíde. Alaíde e Clessi, 'poéticos fantasmas' assistem à cena.

10) Alaíde avança em direção à irmã numa atitude de quem vai entregar o buquê. Alaíde e Clessi se retiram. A vida retoma seu curso normal.

4.3 - O último carro

1) Um trem dirige-se de madrugada, dos subúrbios de uma grande cidade para o centro. Seus usuários vão-se acumulando nos primeiros vagões, temerosos de assaltos.

2) A certa altura alguém nota que o trem está passando pelas estações sem fazer a parada obrigatória. Verifica-se que o trem está sem maquinista e correndo sem controle. Acionados, os freios de emergência não obedecem. Uma tragédia iminente se desenha.

3) Nas estações, passageiros revoltados pelo trem estar passando sem parar e com os freqüentes atrasos agridem os funcionários da ferrovia.

4) No trem alguns passageiros começam a se desesperar. Na confusão, uma criança é atirada acidentalmente por uma das portas abertas. Deolindo, um dos operários, pede calma e propõe

a seus companheiros irem até o último carro para tentar libertá-lo do restante da composição. Os operários dirigem-se para lá.

5) No primeiro vagão um beato anuncia o juízo final e conclama a que todos se arrependam de seus pecados, seguindo-o em suas orações.

6) No último carro um grupo de marginais violenta uma prostituta. Os operários entram no último carro. São impedidos de agir por Cicatriz, o líder dos marginais. Na luta que se segue um operário e um marginal são mortos. Cicatriz mantém os restantes sob ameaça de sua navalha e declara que os operários jamais se libertarão daquele trem. Em seguida, atira-se do mesmo em alta velocidade. Ojs operários iniciam a tentativa de separação do último carro.

7) Dois deles, Deolindo e Pedro, voltam aos primeiros vagões para convencer os demais passageiros a irem para o último carro. Lá encontram a resistência do beato e seus seguidores, que tentam impedir pela força os que querem seguir os operários. Trava-se uma luta entre os dois grupos. Deolindo é morto ao tentar abrir passagem, entre os seguidores do beato, para os demais passageiros. Estes conseguem, finalmente, ir para o último carro.

8) No primeiro vagão, entra a prostituta que fora violentada pelos marginais e ampara a cabeça de Deolindo, morto, em seus joelhos. O ruído das rodas

do trem domina o ambiente. Os fiéis rezam. Um enorme estrondo domina a cena.

9) Agora, sentados, sob o ruído das rodas do trem, todos os passageiros velam o corpo de Deolindo e dirigem ao público suas palavras finais. O ruído do trem domina o ambiente.

Capítulo V

Trabalhando com a fábula

"Na medida em que a fábula é
um acontecimento restrito,
dessa resulta um sentido
bem determinado,
ou seja, a fábula, entre vários
interesses possíveis, satisfaz
apenas certos e determinados
interesses."

Bertolt Brecht
Pequeno Organon para o teatro

Acabamos de estabelecer nas peças propostas a narração primeira da fábula. Qual o passo seguinte? A partir da fábula, do acontecimento global delimitado, iremos dividir a peça em seus segmentos mais significativos. A seguir, analisaremos esses segmentos, tratando-os como se fossem pequenas peças independentes. Encontraremos, assim, vários momentos particularizados. Cada um destes momentos contém um traço, um aspecto importante da idéia da peça. Examiná-los *per se* nos dará a noção do seu peso específico, qual a relação que mantém com a idéia central. Se vamos tratar os vários segmentos como se fossem pequenas peças dentro da peça, adotaremos em relação a eles o mesmo procedimento anterior, quando extraímos a fábula. Na busca do significado dos diversos segmentos, a associação de cada um de seus aspectos contraditórios irá recompor a fábula, agora partindo do particular para o geral. Desse modo, checaremos a versão anterior passo a passo, chegando ao resgate da fábula em toda a sua integridade.

Mas de que maneira este resgate pode nos levar a compreender a estrutura do texto?

Vejamos alguns exemplos práticos. Vamos escolher dois segmentos diversos de cada um dos textos selecionados para o nosso trabalho. A nossa sugestão é que os leitores façam o mesmo, escolhendo outros, para que posteriormente possam fazer um estudo comparativo. Voltemos a frisar: a análise que fizermos e o processo que utilizarmos serão apenas um dos caminhos possíveis. Exercitem, portanto, a liberdade do pensar, para que a comparação com o procedimento que adotarmos possa resultar enriquecedora.

5.1 - Os fuzis da Sra. Carrar: primeiro e sexto segmentos

Primeiro segmento:

Um operário, Pedro Jaqueras, vem de uma zona da linha de frente, sua irmã recebe-o com desconfiança.

Sexto segmento:

Uma vizinha, a velha senhora Perez, cuja filha caiu em combate tenta convencer a Sra. Carrar da necessidade da luta.

Tomemos o primeiro segmento, segundo a divisão proposta por Bertolt Brecht.

a) Fazendo assar o pão, Tereza Carrar vigia seus dois filhos que querem partir para a linha de frente e lutar contra os fascistas.

b) O general no rádio.

c) Tereza Carrar diz a seu filho caçula que gente pobre não pode meter-se em guerra.

d) O operário Pedro Jaqueras, irmão de Tereza, bate à porta. Vem da linha de frente. Indaga por Juan, filho mais velho de Tereza. Seu irmão informa que está pescando.

e) Pedro senta-se ao lado de Tereza, ajudando-a a remendar as redes.

f) É informado que o marido de Tereza havia sido morto por ter ido a Oviedo, lutar contra os fascistas.

g) Tereza põe de lado o trabalho e sai do aposento.

E agora o sexto segmento:

a) A velha senhora Perez se desculpa pelas dificuldades que o seu pessoal cria à senhora Carrar devido às suas opiniões.

b) A senhora Carrar menciona o fascista Fernando.

c) A história da professora Inês que pegou em armas para poder continuar sendo professora.

d) A senhora Carrar afirma que os generais são seres humanos.

5.2 - Vestido de noiva: terceiro e quarto segmentos

Terceiro segmento:

No plano da alucinação, Alaíde empreende a busca de uma prostituta, Mme. Clessi, saída das páginas de um diário que encontrara em casa dos pais.

Quarto segmento:

Encontrando finalmente Mme. Clessi, Alaíde confessa ter assassinado o noivo, por causa da Mulher de Véu, que ela diz ignorar quem seja. Clessi insiste em que ela lembre o rosto da outra e a identifique.

Vamos dividir o terceiro segmento:

a) Num prostíbulo, Alaíde indaga de três mulheres sobre Mme. Clessi. Elas não respondem.

b) Alaíde insiste e obtém a resposta que Mme. Clessi morrera assassinada. Ela se recusa a acreditar.

c) As mulheres declaram que ela estava linda no enterro. Vestida de noiva. Alaíde ri histericamente. Seu riso se transforma em soluço.

d) Entra um homem no prostíbulo. Alaíde, verificando que ele tem a cara de seu marido, tenta se ocultar.

e) O homem não a reconhece e se interessa por ela. Alaíde ora o atrai, ora o repele.

f) A uma pergunta de Alaíde o homem declara que Clessi morrera. Gorda e velha. Alaíde o esbofeteia. O homem sai feliz.

E também o quarto:

a) No alto de uma escada surge Mme. Clessi para uma Alaíde fascinada. Conversam sobre o seu diário.

b) Clessi indaga como Alaíde soubera de seu nome. O cliente reaparece. Clessi diz a Alaíde que o ignore.

c) Alaíde relata o encontro do diário. Confessa querer ser como Clessi. Surge pela primeira vez o nome de Lúcia, associado à Mulher de Véu.

d) Na sala de operações os médicos aventam a hipótese da amputação das pernas de Alaíde.

e) Alaíde declara ter assassinado o marido.

5.3 - O último carro: quarto e oitavo segmentos

Quarto segmento:

No trem, alguns passageiros começam a se desesperar. Uma criança é atirada acidentalmente por uma das portas abertas. Deolindo, um dos operários, pede calma e propõe a seus companheiros irem até o último carro para tentar libertá-lo do restante da composição. Os operários dirigem-se para lá.

Oitavo segmento:

No primeiro vagão entra a prostituta que fora violentada pelos marginais e ampara a cabeça de Deolindo morto, em seus joelhos. O ruído das rodas do trem domina o ambiente. Os fiéis rezam. Um enorme estrondo invade a cena.

No quarto segmento, diferenciamos sete momentos:

a) A conversa dos operários sobre o trem é ouvida por outros passageiros. Inicia-se o pânico.

b) Revolta dos passageiros na estação e agressão ao bilheteiro.

c) Jorge e a morte da menina.

d) O confronto entre Hilário e o Beato.

e) O silêncio.

f) O cruzamento dos trens.

g) A ação do grupo de operários.

E no oitavo, cinco momentos:

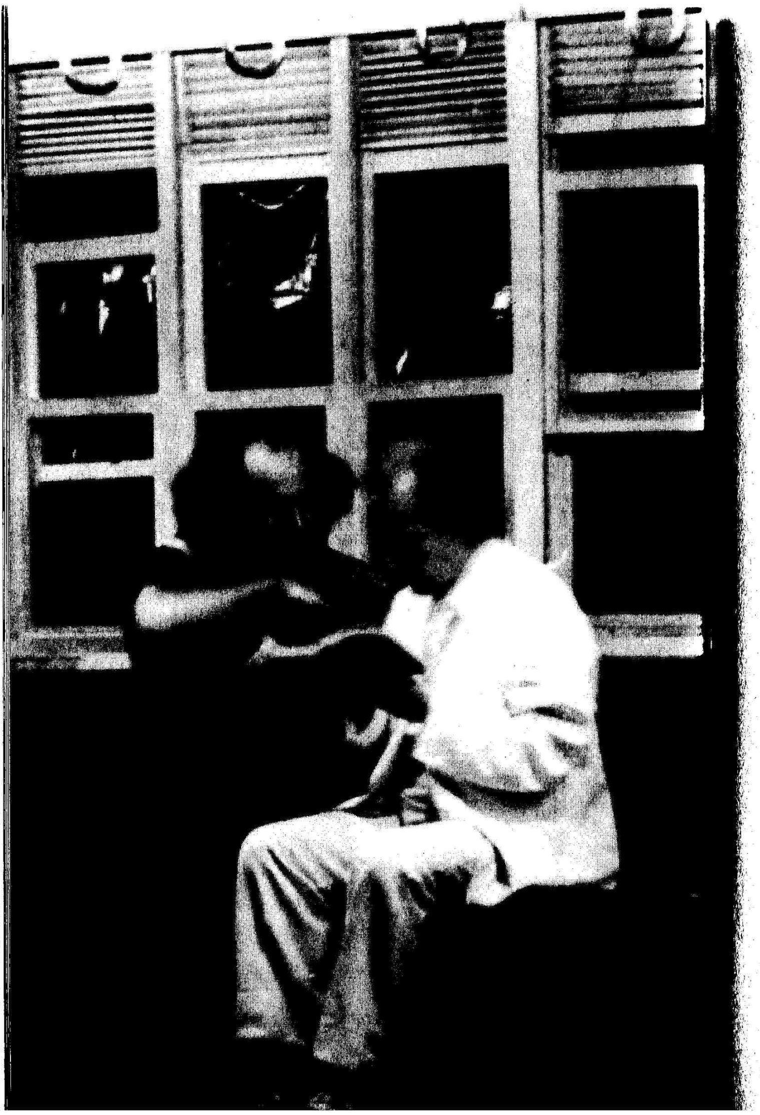
a) A entrada da prostituta no primeiro vagão, colocando em seus joelhos a cabeça de Deolindo e a ida de Beto e Mariinha para o último carro.

b) Volta de Zefa, a mendiga, ao primeiro carro.

c) A fala do Beato.

d) A tragédia.

e) A litania das três mulheres.



Capítulo VI

A análise dos segmentos

1) Os fuzis da Sra. Carrar

PRIMEIRO SEGMENTO

Tomando este primeiro segmento como uma pequena peça independente encontramos seis momentos particularizados. O que temos em cada um? Vamos analisá-los:

Momento 1:

Neste primeiro momento temos a colocação imediata da contradição que irá permear todas as atitudes de Tereza Carrar durante a obra. "Fazendo assar o pão etc." Qual a ação de Tereza Carrar? Ela tenta impedir a participação dos filhos na luta contra os fascistas, por todos os meios ao seu alcance. Outra é atitude dos filhos. Embora acatando as ordens da mãe, a sua rebeldia obriga-a a uma constante vigilância.

Mas a Sra. Carrar não está a favor dos generais. Está sim, contra o derramamento de sangue que julga poder evitar assumindo uma posição de neutralidade. É possível resolver esta contradição? A pergunta de seu filho: "Quem foi que começou? Fomos nós, por acaso?" não obtém resposta. O primeiro momento se encerra com a revelação clara desse impasse.

Momento 2:

O rapaz abre a janela que havia fechado, exatamente para que não ouvissem a fala do general. Mas agora o faz com a clara intenção de que a mãe a ouça. É preciso que ela volte a ouvir a maneira como o general se refere a eles, os pobres. A fala do general muda qualitativamente o diálogo entre mãe e filho. Não é mais possível fugir à evidência. Suas palavras deixam muito claras as intenções dos fascistas: Vão varrer da face da terra os que a eles se opõem: -"Vamos varrer da face da terra essa canalha!"

A evidência é manipulada pelo filho, obrigando a Sra. Carrar a avançar um passo em direção aos generais e, contraditoriamente, a declarar que não gostaria que seus filhos fossem diferentes do pai, morto em luta contra os fascistas. Encerra-se o segundo momento.

Momento 3:

A Sra. Carrar resume a sua posição: "Nós somos gente pobre e gente pobre não pode meter-se em guerra". Posição que irá defender com unhas e dentes, contra todas as evidências. Imediatamente após essa fala que encerra o sentido de todo o segmento há uma brusca mudança de direção: (batem à porta: entra o operário Pedro Jaqueras, irmão de Tereza Carrar, vindo do *front*. Percebe-se que fez uma longa caminhada.)

Temos aí na rubrica, uma ruptura nítida. E o início do quarto momento.

Momento 4:

A entrada do operário é um momento de extrema importância. O autor mostra com rara nitidez a natureza das contradições vividas por Tereza, a impossibilidade de manutenção da neutralidade. Quem entra, no momento exato em que Tereza declara - "Nós somos gente pobre e gente pobre não pode meter-se em guerra" - é um homem pobre, seu irmão, que está justamente metido na guerra. Uma guerra iniciada pelos generais contra a gente pobre. A neutralidade é igual à aprovação aos fascistas. A gente pobre portanto, está, sim, na guerra. E o operário sem se referir diretamente ao fato - sua presença já é suficiente - indaga do filho mais velho de Tereza, que ao invés de estar lutando, está, por imposição da mãe, pescando. E é seu irmão que dá a informação. Estamos no momento 5.

Momento 5:

A conversa que Pedro mantém com Tereza e o filho mais jovem se desenrola em torno da rede que ele ajuda a tecer. Embora a posição dos dois em relação à guerra seja antagônica, eles pertencem à mesma classe. É com naturalidade que Pedro se inclui no trabalho de tecer a rede. Com a mesma naturalidade, Tereza aceita a sua participação. Este momento, banhado de uma serena poesia visual, marca a identidade de interesses entre Tereza e seu irmão. É apenas aí, no instante em que entre os dois irmãos se recompõe a intimidade do cotidiano, que Pedro indaga de Carlos, marido de Tereza. Esta, no entanto, mantém-se em silêncio. A informação é dada pelo filho mais novo. Carlos morrera na frente de batalha, em luta contra os fascistas. Aprofunda-se a contradição. O silêncio em que Tereza mergulha momentaneamente marca a transição para o sexto momento.

Momento 6:

Aqui, fecha-se o ciclo que se havia iniciado no momento 1. Põe-se a nu a contradição vivida pela personagem da Senhora Carrar. E dá-se a esta contradição uma primeira solução. O ataque violento que Tereza dirige ao marido pela participação na guerra nos mostra o quanto sua tomada de posição a favor de uma neutralidade absolutamente irreal a afastou dos seus. A sua convicção começa a ser abalada. Nervosa, retira-se de cena. Brecht resumiu de modo magnífico a atitude de Tereza. Vale a pena repetí-lo:

> *"A personagem de Tereza Carrar apresenta,*
> *no início da peça, a atitude*
> *de muita gente de nossa época.*
> *Quando duramente golpeadas, as pessoas se*
> *perdem em suas preocupações...*
> *tornam-se passivas. Pensam que poderão*
> *assegurar sua pequena paz privada dentro*
> *de quatro paredes, fecham os olhos e os*
> *ouvidos e se distanciam de tudo."*
>
> B. Brecht
>
> *livro modelo de "Os fuzis da Sra. Carrar"*

Desta diferença de atitudes - Tereza antes e depois da morte do marido - diferença que Tereza não gostaria que existisse, deriva a desconfiança com que recebe o irmão. Ela está disposta a preservar o que lhe resta. O irmão combatente é uma ameaça. Mas a contradição é evidente. Na atividade que os identifica, também reside o perigo, pois ela ressalta ao mesmo tempo o quanto Tereza se afastou dos interesses de sua classe. O abandono do trabalho e a saída de cena significam um passo a mais em direção aos generais. O sentido do segmento está completo.

O mesmo procedimento adotaremos agora em relação ao sexto segmento.

Momento 1:

A velha senhora Perez se desculpa pelas dificuldades que o seu pessoal cria à senhora Carrar devido às suas opiniões. A senhora Perez, vem prestar sua solidariedade à Sra. Carrar. Não vem à casa de Tereza para afirmar que concorda, mas sim que respeita sua atitude. É fácil à Sra. Perez sentar-se à mesa e tranqüilamente dirigir-se aos presentes, contando uma estória parecida com a de Tereza. As pessoas simples, na guerra, têm estórias semelhantes (e não só na guerra). Na semelhança, a diferença: "A senhora teme é pelos seus filhos, senhora Carrar. As pessoas nem sempre imaginam como é difícil criar os filhos, nos dias de hoje. (Volta-se um pouco para o operário, a quem não tinha sido apresentada)". A senhora Perez, com simplicidade, inclui a todos na conversa que quer ter com Tereza. Sabe, ou intui, serem os presentes seus aliados. Ao terminar seu breve relato, a diferença de atitudes diante do mesmo infortúnio está estabelecida, sem que sequer tenha sido mencionada. Quando a Sra. Carrar alude ao fascista Fernando, passamos ao segundo momento.

Momento 2:

A menção de Fernando pela Sra. Carrar é tanto mais importante, quanto o seu nome havia sido deliberadamente omitido pela Sra. Perez. Aquele que traíra a sua classe não é mais considerado seu filho. Com um "É", digno e lacônico, coloca a Sra. Carrar na defensiva. "Nós nunca mais falamos em Fernando". Uma só frase é suficiente para demonstrar a todos que, para ela, Fernando, o Fascista, está morto. O caminho está livre para que seja contada a estória de Inês.

Momento 3:

Antes de iniciar-se o relato, no entanto, a Sra. Perez estabelece a diferença entre as perdas de Inês e de Fernando. Este, pelo enterro simbólico; aquela pela identificação com a família. "A senhora não poderá compreender bem minha família, se não levar em conta que, além de sentir muito, nós lamentamos profundamente a morte de Inês". Aí está, em três ou quatro breves linhas, explicado todo o posicionamento da Sra. Perez e de sua família perante a guerra, perante as perdas que lhes infligia. Inês não traíra sua classe. Havia duas perdas a lamentar: a da filha e a da companheira de luta. Na seqüência, pela primeira vez a Sra. Carrar se identifica aos da sua classe: "De Inês todos nós gostávamos (ao operário)". Fora ela que ensinara seus filhos a ler. É o momento oportuno para que a Sra. Perez ressalte essa identidade: "Andam dizendo por aí que a Sra. é do outro lado... nós sabemos muito bem qual é a diferença que existe entre ricos e pobres".

Mas, e quem era Inês? Uma heroína? Uma mulher preparada para a guerra, ou que a ela aderisse com facilidade? Apenas uma moça pobre. "A nossa Inês sempre foi a mais cautelosa de todos os nossos filhos: a senhora não calcula o que meu marido precisou para ensiná-la a nadar". Na semelhança, a diferença. Já agora em nível superior ao do momento 1. A Sra. Carrar é levada a marcar a sua diferença de atitude. Acuada pela tranqüilidade da Sra. Perez, vê-se compelida ao ataque. "Inês", diz tranqüila a Sra. Perez, "só pôde estudar porque o pai abriu mão do fumo por sete anos e por sete anos os irmãos não puseram na boca uma gota de leite sequer. Mas, agora, Inês dizia que não via jeito de ensinar que dois mais dois são cinco e que o general Franco é um enviado de Deus". O ensino que não serve à verdade não tem razão de ser. O círculo se fecha em torno da Sra. Carrar. Ali estão seu filho mais novo, seu irmão e uma vizinha que, como ela, sofrera grandes perdas. "A esses que apanham sempre é que dão o nome de pobres". Na semelhança, a diferença. Para contra-argumentar, a senhora Carrar é levada a dar um novo passo em direção aos generais. "Pensam que fiquei maluca por acreditar que os generais são seres humanos". Estamos no momento 4

Momento 4

Está feita a mudança qualitativa na atitude de Tereza Carrar. Ela disse o que não queria ou gostaria de dizer, mas que estava implícito em sua 'neutralidade'. "Eu já paguei a minha cota". E agora fará tudo para não ser mais cobrada. Até mesmo passar à defesa dos generais. À Sra. Perez só cabe se retirar. Não mais se identifica à Sra. Carrar, apenas lhe resguarda o direito à divergência, mostrando que a distância que as separa é maior agora do que fora anteriormente. Não há como deixar de ouvir na última fala do segmento o eco transfigurado da primeira. O ciclo se completa.

2) Vestido de noiva

Em Vestido de noiva, de Nelson Rodrigues, onde o comportamento psicológico das personagens tem um peso específico muito maior que em *Os fuzis da Sra. Carrar*, será curioso observar como a análise de segmentos da fábula poderá nos conduzir à compreensão do texto.

TERCEIRO SEGMENTO.

Momento 1:

Estamos no plano da alucinação. Em coma, Alaíde projeta suas fantasias. Vemos uma jovem senhora, vestida com elegância e sobriedade, num bordel. As prostitutas estão escandalosamente pintadas, dançam entre si, uma sugestão de lesbianismo paira no ar. Alaíde, incômoda no ambiente, dirige-se ora a uma ora a outra das mulheres, perguntando por Mme. Clessi. Não obtém qualquer resposta. Há, dentro da própria fantasia, um desfazer de ilusões. As prostitutas, o universo do prostíbulo, não se deixam invadir com facilidade. Alaíde, a intrusa, é rejeitada. É necessário que ela se sinta intrusa.

A "invasão" do bordel à procura de Mme. Clessi representa a conquista da sexualidade, perdida no dia-a-dia do casamento. No ambiente onírico do bordel surge um homem, aparentemente empregado da casa. Também ele lhe nega a resposta. Apenas quando Alaíde abandona a postura amável e se torna agressiva é que é admitida ao diálogo. Uma das mulheres aproxima-se dela.

Momento 2:

Mas a aproximação física não significa a aceitação de Alaíde. Ao contrário. A informação sobre Mme.

Clessi é dada, ou com indiferença, ou com hostilidade. Hostilidade que culmina com a expulsão de Alaíde que se recusa a acreditar na morte de Mme. Clessi. Alaíde resiste. Sua fantasia não pode ser destruída.

Momento 3:

As prostitutas passam ao ataque. As ilusões pequeno-burguesas da fantasia de Alaíde devem ser pulverizadas; Clessi não só morrera mas fora enterrada de branco. Ela, uma prostituta, vestida de noiva. A hipocrisia da oposição pureza-pecado é jogada na cara de Alaíde. Chegamos a um ponto em que as ilusões de Alaíde são brutalmente questionadas. Como admitir que a procura de Mme. Clessi, a prostituta assassinada por seu jovem amante, corresponda não apenas a uma reminiscência da juventude, mas à necessidade de identificar a realização da sexualidade à degradação, ainda que idealizada? Como negar a atração que sobre ela exerce essa suposta degradação? Irrealizada na mediocridade do casamento, Alaíde - esposa - procura em Clessi - prostituta - a própria identidade. Clessi é visualizada por Alaíde como sua igual, uma mulher elegante, fina, única forma de aceitar e preservar sua sexualidade reprimida. A imagem da prostituta, daquela que viveu do sexo e a quem Alaíde busca em seu delírio alucinatório, é romantizada por Alaíde. Mas se a romantização é necessária, os padrões morais de Alaíde impedem-na mesmo na alucinação, de levar essa romantização às últimas conseqüências. A imagem de Mme. Clessi sendo enterrada com um vestido de noiva é recusada por Alaíde. Restabelece-se a identificação sexo-pecado. À afirmação das prostitutas, Alaíde reage com um riso histérico. O que significa? O orgasmo, finalmente atingido? O riso se transforma em choro. Sentimento de culpa? O plano da alucinação é invadido pelo plano da realidade.

Momento 4:

Aqui, na agilidade das informações trocadas entre a redação dos jornais e a reportagem, os dados sobre a atropelada. "Bonita. Bem-vestida. Morreu? Não, mas vai." Alaíde está em coma. Somos conduzidos por estas breves informações a embarcarmos nas visualizações de Alaíde. O corte abrupto do plano anterior permite também que a cena do bordel faça a sua progressão aos saltos, de forma descontínua, cada momento esgotando o seu significado. Vejamos o momento 5, de novo no plano da alucinação.

Momento 5:

Um homem entra no prostíbulo. Tem a cara do marido de Alaíde. A ruína do casamento, do universo pequeno-burguês, vai se revelando. Alaíde é atraída pela vida de uma prostituta; seu marido freqüenta o bordel. Alaíde esquece-se de que é casada. Perde a memória, emociona-se porque uma das prostitutas diz que ela é louca, excita-se. Imagens símbolo do casamento - as alianças - centralizam a discussão na cena. Em seu delírio, Alaíde chama por Mme. Clessi.

Momento 6:

O homem se aproxima e não a reconhece. Como reconhecer a própria mulher num prostíbulo? Alaíde o atrai. Se compraz em passar-se por uma das prostitutas. O jogo a excita. Desafia o homem, tenta humilhá-lo. É inevitável que Mme. Clessi, por quem está ali, surja na conversa entre os dois.

Momento 7:

E surge. E o homem - marido de Alaíde - reafirma a morte de Clessi. Mas, ao contrário da descrição das prostitutas, Clessi agora surge gorda e velha no leito de morte. Cheia de varizes. Aqui é preciso ressaltar a teatralidade vigorosa do autor que em poucos traços, nos coloca toda a condição trágica da personagem principal, Alaíde. "Não há tragédia quando se sofre sem consciência", afirmou Albin Letsky. E Alaíde tem nesse momento, embora no delírio provocado pelo coma, a exata consciência de sua queda. Não seria o delírio sua única realidade, a consciência do seu sofrimento? Perdida na contradição entre o desejo sexual e a concepção que liga o desejo ao pecado, idealiza a figura de Mme. Clessi, repelindo, no entanto, qualquer possibilidade de uma real identificação dos valores éticos da prostituta com os seus. Daí a recusa em aceitar Clessi vestida de noiva. Ao mesmo tempo, a descrição de Mme. Clessi velha e gorda e cheia de varizes leva à destruição da imagem idealizada da prostituta - veja-se: da sexualidade de Alaíde - a um nível de degradação insuportável. O homem, seu marido, humilha a sua fantasia, ameaça destruí-la. A sexualidade de Alaíde é tornada desprezível. O plano da alucinação é a sua própria realidade cotidiana. O homem gargalha. Alaíde o esbofeteia. Ele sai feliz. Fora ao bordel também à procura da punição? Alaíde vai atrás dele. Ressurge o empregado. Também ele tem a cara do noivo-marido. Todos têm a sua cara. Todos a perseguem. O segmento se fecha com a aparição de Mme. Clessi. Refaz-se o fascínio conduzido pela reminiscência da adolescência.

QUARTO SEGMENTO.

Momento 1:

O quarto segmento se inicia sob esta aura. Alaíde

não pode conter sua admiração ao ver surgir, no alto da escada, Mme. Clessi. Mas é a própria Clessi que agora se encarrega de tentar desfazer a visão fantasiosa de Alaíde. "Está vendo como estou gorda e velha, cheia de varizes e de dinheiro? " Este é apenas um dos temas recorrentes que povoam a alucinação de Alaíde. Ela corta Clessi, declarando que leu seu diário. As duas, afinal, se encontram em um campo comum.

Momento 2:

Começam a falar sobre o diário. Alaíde se perturba. Ressurge o homem com a cara do noivo. Alaíde, estimulada por Clessi, ignora-o, e recorre ao plano da memória, em busca do instante em que, pela primeira vez, ouviu o nome de Clessi, e, junto com ele, o de Lúcia.

Momento 3:

Mas Alaíde não sabe quem é Lúcia. Ou não quer saber? Retoma o relato do diário. Clessi estimula-a, pergunta se não quer ser como ela. Alaíde se transporta. Lembra-se do crime, lido nos jornais da época, da conversa entre seus pais. Alaíde está prestes a quebrar todas as resistências. Quer ser, quer se ver como Clessi, usar espartilho. O homem a chama de assassina.

Momento 4:

O plano da realidade volta a invadir a cena. Os médicos tentam profissionalmente salvar Alaíde. Nenhum envolvimento emocional. Talvez seja necessário a amputação da perna. Completa-se aí o quadro de punições a Alaíde por querer assumir a postura de Clessi. É chamada de assassina, sua perna será amputada.

Momento 5:

Volta a acusação do homem: assassina! O reconhecimento de Lúcia é mais uma vez rejeitado. Alaíde assume o crime. Matara o noivo. Não, o marido. O homem que a acusa, diante da agressividade com que Alaíde admite o crime, afasta-se submisso. Chega mesmo a oferecer-se para carregar o próprio cadáver. Finalmente Alaíde despreza o cadáver e afirma ter morto o marido por sentir nojo da sua bondade. Ao encerrar-se o segmento Alaíde relata o assassinato do marido. A frase que utiliza: "Naquele dia, eu disse: - Eu quero ser Mme. Clessi. Que tal?".

3) O último carro

No terceiro texto que tomamos como exemplo, *O último carro*, estaremos diante de uma estrutura dramática extremamente curiosa, onde a narração de uma vivência coletiva, ao tempo em que se sobrepõe a possíveis individualidades, define-as e aprofunda-as através de um evento excepcional e catalisador.

QUARTO SEGMENTO:

Momento 1:

No trem, a modorra da viagem começa a ser alterada. Dois operários, Pedro e Hilário, se dão conta e estranham o fato de o trem estar passando nas estações sem parar. Do estado de semi-letargia em que se encontra, a maioria dos passageiros é jogada no torvelinho dos acontecimentos. A aparente uniformidade de comportamento começa a ser quebrada. A velocidade adquirida pelo trem é como que projetada num crescendo explosivo para alguns dos passageiros.

Momento 2:

Em rápido corte a cena volta a uma das estações servidas pelo trem. Uma briga que se havia iniciado em pequeno incidente na bilheteria adquire novos contornos quando o trem passa sem parar. A revolta com os freqüentes atrasos explode violenta. Na confusão que se segue, o bilheteiro e um guarda tentam explicar aos usuários que aquele trem está correndo sem qualquer controle.

Momento 3:

No interior do trem, o pânico se instaura. Nesta situação que se precipita para o limite surge o primeiro acontecimento trágico. Jorge, um dos passageiros, tenta saltar do trem. Alguns tentam detê-lo. Ele se liberta e na confusão esbarra em uma criança que, alheia a tudo, brincava diante de uma das portas abertas. A menina é projetada para fora do trem. Hilário, um dos operários, se desespera e agride Jorge. Contido pelos demais, tem uma crise de choro.

Momento 4:

Entre os operários que tentam o controle da situação e um beato que anuncia o castigo aos homens no juizo final que se aproxima estoura o conflito, o primeiro de uma série de enfrentamentos que se sucederão em diferentes formas durante a ação dramática.

Momento 5:

Ante a brutalidade de uma situação de todo inesperada, o súbito silêncio, envolvendo o sentimento de impotência que devolve por instantes os passageiros à modorra anterior. Mas já aí se realizou um salto de qualidade. O absurdo da primeira situação é aqui revelado pela nova impassividade. Vozes esparsas em meio ao silêncio de todos são contraponteadas pelo ruído das rodas do trem, ecos melancólicos da atividade dos vendedores de mercadorias diversas durante as viagens. Um velho camponês, quase abúlico, define em uma frase o que está aparentemente a se desenhar: "O que tiver de acontecer, acontece". Não há mais luta possível? Só a aceitação passiva dos acontecimentos, do destino, é viável? O Beato parece triunfar.

Momento 6:

Num cruzamento com outro trem o ruído das rodas sobre os trilhos aumenta brutalmente. A possibilidade ameaçadora de um desastre iminente sacode a impotência, clama à vida, ainda que pela via do desespero. É preciso agir. Alguns passageiros gritam, clamam por socorro. O grupo de operários tenta organizá-los raciocinar. Propõe soluções, ações. Os papéis começam a se definir. O caráter simbólico do trem a se delinear.

Momento 7:

Em meio ao caos os operários voltam a percorrer o trem em grupos, acionando os freios de emergência, buscando soluções. A passividade parece, mais uma vez, exercer seu domínio sobre os demais passageiros que se entregam, inermes, à corrida do destino-trem. Em meio ao ruído, agora uniforme, do trem em velocidade, uma voz começa a se elevar, monótona e aliciadora. É o Beato que lê passagens da Bíblia. De suas palavras surge uma outra visão dos acontecimentos, uma outra forma de encarar a situação em que todos estão mergulhados. Estão estabelecidos os dois extremos opostos da reação ao acontecimento imprevisto. Encerra-se o segmento.

OITAVO SEGMENTO.

Neste segmento a ação dramática se desenvolve quase que sem palavras. As imagens e os grupamentos cênicos adquirem, assim, um caráter significante, reforçadas pelo impacto da ambiência sonora.

Momento 1

Neste momento vários deslocamentos são realizados, estabelecendo elos de ligação e diferenciação entre os pólos extremos: Deolindo (operários) - Beato (messianismo). A Prostituta, liberta pelos operários das mãos de Cicatriz e seu bando, caminha para o primeiro carro, à procura de Deolindo. Ao surgir, na divisória entre o segundo e o primeiro vagões, avista-o caído aos pés do Beato. Ajoelha-se, amparando em seu colo a cabeça do morto. Em torno dessa *Pietá* dos subúrbios da Central do Brasil agrupam-se os que ficaram rezando, aceitando o destino que lhes foi imposto. Aqui não há mais revolta, reação, contradições, luta. Apenas aceitação ou indiferença. Os que, momentos atrás, assassinaram Deolindo recebem-no agora como um morto que a eles pertence, como se o líder dos operários houvesse escolhido ficar entre eles. Ali, ligados como a morte à vida, os dois antagonistas. O Beato, pastor miserável de miseráveis e o corpo daquele que liderara a rebelião contra o destino, aparentemente inexorável. Percorrendo os vagões em sentido contrário ao da Prostituta, o jovem comerciário Beto carrega lá para trás a sua namorada, Mariinha, por cuja libertação Deolindo se sacrificara.

Momento 2:

Zefa, a mendiga, também surge no primeiro carro, à procura de seu companheiro Zé, que, bêbado, se deixara ficar inerte junto aos fiéis. Seu pálido apelo, a brusca resposta de Zé e sua submissão à vontade do outro reintroduzem o tema da impotência, reforçado por frases soltas. Mas paradoxalmente, também o do amor e da solidariedade.

Momento 3:

A fala do beato agora envolve a todos. Os que morreram e os que, provavelmente, irão morrer; os que ficaram e os que se foram para o último carro, numa última tentativa de salvação. Estarão todos mortos como queria Cicatriz? Irão todos morrer com afirma o Beato? Alguns sobreviverão, conforme afirmara Deolindo? De novo, frases esparsas - "O destino é o destino" -, cantos religiosos, o ruído das rodas, o barulho dos operários tentando libertar o último carro do restante da composição. Afinal, o que simboliza este trem?

Momento 4:

Um grande estrondo, escuridão, projeção de desastres de trem, do cotidiano das populações das grandes cidades, composições engavetadas, corpos mutilados. A linguagem deixa de ser verbal, é cinética. A realidade invadindo a ficção, dela inferindo uma visão crítica.

Momento 5:

Os passageiros daquela viagem fantástica estão de novo sentados nos vagões, ao longo do trem. Apenas o corpo de Deolindo, coberto por jornais e com velas à sua volta, permanece na posição em que estava. Três mulheres começam, uma de cada vez, a contar a estória simples daquele homem; de todas aquelas pessoas nele simbolizadas. Estória simples de pessoas simples. O trem reinicia o seu movimento, as rodas voltam a correr sobre os trilhos, sublinhando aqueles relatos: fiapos de vidas que se querem calmas, com cadeiras na calçada ao sol das tardes do domingo suburbano. Há uma identificação entre aquelas pessoas e os espectadores? "Ele era tão diverso do senhor, moço. E, no entanto, igual". O ruído das rodas do trem vai dominando o ambiente e como que repetindo em sua cadência rítmica a última pergunta dirigida aos espectadores. "Qual a estação mais próxima? A mesma de ontem?" A peça não termina.

Capítulo VII

De que maneira este resgate pode nos levar à compreensão da estrutura do texto?

(cap. 5 deste livro)

Para responder a esta pergunta e colocarmos outras indagações, recordemos o caminho realizado:

Tentamos, através de diversas aproximações (as narrações dos atores) estabelecer uma narrativa sucinta e objetiva da fábula. Isso nos levou a trabalhar com segmentos que sintetizavam a ação dramática passo a passo, levando-a sempre a uma conclusão. O segmento seguinte se iniciava sempre que uma nova contradição surgia ou outra situação dramática se apresentava, provocando uma mudança na narrativa. Exemplificando, rapidamente, nas três peças:

1) Os fuzis da Sra. Carrar

1 - Um operário, Pedro Jaqueras, vem de uma zona na linha de frente. Sua irmã recebe-o com desconfiança.

2 - A Sra. Carrar faz curativo num ferido, mas reprova sua luta.

3 - Etc.

2) Vestido de Noiva

1 - Após ser atropelada, Alaíde é levada numa ambulância, em estado desesperador, para o hospital.

2 - Na mesa de operação, em delírio, revive situações anteriores a seu casamento (plano da memória) e fantasia novas situações (plano da alucinação). Entrementes a vida segue seu curso (plano da realidade).

3 - Etc.

3) O último carro

1 - Um trem dirige-se, de madrugada, dos subúrbios de uma grande cidade para o centro. Seus usuários vão se acomodando nos primeiros vagões, temerosos de assaltos.

2 - A certa altura , alguém nota... Uma tragédia iminente se desenha.

3 - Etc.

A seguir verificamos qual o espaço ocupado por alguns dos segmentos das fábulas em relação ao texto original das três peças que estamos utilizando como exemplo.

Como podemos observar, um segmento da fábula pode abranger apenas algumas linhas do texto original ou, ao contrário, ultrapassar os limites de uma cena e até mesmo de um ato. Em *Os fuzis da Sra. Carrar*, por exemplo, o primeiro segmento ocupa cerca de dez páginas: todo um diálogo entre mãe e filho; a chegada do operário Pedro e a conversa que se estabelece entre os três; saídas e voltas à cena etc. Antes da entrada do soldado ferido, no entanto, a ação que caracterizou o segmento se completa. Em *Vestido de noiva*, o primeiro segmento se reduz à primeira rubrica da peça. Som e luz delimitam a ação, situam o fato gerador de toda a trama. Já em *O último carro*, quase toda a primeira parte é sintetizada em apenas um segmento.

Uma vez determinado em cada um dos textos o espaço ocupado pelos segmentos em que dividimos a fábula, localizamos e isolamos para exame cada um dos 'momentos' encontrados nos espaços abrangidos pelos segmentos e realizamos então a descrição e análise pormenorizadas destes momentos. Percorremos desta maneira o caminho inverso ao que vínhamos trilhando. Graficamente, poderíamos figurar do seguinte modo o ciclo até aqui realizado:*texto (síntese) fábula (síntese) segmentos (análise) momentos (análise)* texto. Ou seja, através da síntese do texto, chegamos à forma primeira da fábula; em nova síntese, estabelecemos os segmentos; da análise dos segmentos chegamos aos momentos e, analisando os momentos voltamos ao texto. O ciclo se restabelece e, quando voltarmos a narrar a fábula, esta narrativa surgirá enriquecida por a ação dramática ter sido delineada em seus contornos principais e pela revelação que, passo a passo, foi sendo feita das 'personagens condutoras do enredo', as personagens principais. Das contradições em que estão envolvidas. O que são momentos? São trechos, partes de um segmento, que se resolvem com rupturas que podem ser determinadas pelo aparecimento de um novo aspecto de uma mesma contradição, ou com deslocamentos dos focos de interesse de uma para outra personagem, ou com o deslocamento para um novo sentido da linha do diálogo-ação. Como vêm, essas divisões são arbitrárias. São estabelecidas para que possamos realizar a análise estrutural. Mais tarde, voltaremos ao tema.

Capítulo VIII

Da análise do segmento à análise estrutural

8.1- Os fuzis da Sra. Carrar

Ao destacarmos para exame o trecho do texto correspondente ao primeiro segmento, em sua análise pormenorizada, verificamos as várias mudanças significativas de direção, as várias alternâncias de foco. Mas nenhuma delas alterou o sentido do segmento. Ou seja, todas as rupturas, os deslocamentos de foco de interesse no diálogo para tal ou qual personagem, visavam ressaltar a contradição em que a personagem principal Tereza Carrar, estava imersa no início da peça. O autor nos mostra diferentes aspectos da mesma contradição. Assim, no interior de cada segmento há uma linha psicológica coerente, digamos, da personagem, uma linha de ação contínua, como diria Stanislawski. O que o outro segmento virá nos expor é uma nova contradição, de caráter diverso da anterior. Operase aí uma mudança de qualidade. O autor nos remete a outra 'demonstração'. Não pretendemos aprofundá-la aqui. Apenas situá-la para estabelecer a relação fábula-análise estrutural. Brecht não se preocupa com a continuidade da ação psicológica da personagem que dá título à peça e em torno da qual a ação se organiza. A coerência existe, sim, mas no interior de cada segmento. A mudança de um segmento para outro se dá quando, esgotado o exame de uma contradição, uma nova contradição necessita ser examinada. A ação, assim, caminha aos saltos. Compreender que, longe de constituir falha estrutural, este caminhar aos saltos, com a quebra de uma ação contínua, integra uma proposta peculiar de dramaturgia só é possível através do resgate da fábula. Não se trata, pois, de desprezar a psicologia das personagens - e a coerência psicológica no interior dos segmentos nos obriga a considerá-la - mas de compreender que o autor privilegia o estudo das contradições para, na posterior encenação, dar a devida ênfase a este aspecto. Ou de sabermos que, se quisermos trabalhar com interpretações e propostas cênicas naturalistas, por exemplo, há obstáculos sérios a vencer. A encenação terá de quebrar a medula do texto, terá de alinhavar uma continuidade de ação. Como resultado poderemos ter uma Tereza Carrar esvaziada de seu caráter exemplar. Valerá a pena?

Voltando à estrutura: numa construção dessa natureza é comum encontrarmos grandes segmentos, pois estes só se esgotam quando o exame da contradição se completa. Há necessidade desse acúmulo quantitativo no interior de cada segmento para que se verifique uma mudança de qualidade. A ação proposta não é dramática, é dialética. Como conseqüência o diálogo é construido, dando-se tempo a que as personagens exponham as suas idéias. As frases, mesmo quando curtas, têm começo, meio e fim. Esta clareza de acabamento deve-se transferir a todos os componentes da encenação.

8.2 - *Vestido de noiva*

Já em *Vestido de noiva* a fábula nos revela outro tipo de estrutura. Um início de segmentos curtíssimos, às vezes se resumindo a uma ou duas frases ou rubricas, seguindo-se grandes planos onde partes de todos os demais segmentos se entrechocam para finalizar com nova série de segmentos curtos. Na determinação dos segmentos, as ações físicas, a iluminação ou a sonoplastia com freqüência se sobrepõem ao texto. Estas rápidas e, na aparência, caóticas mutações são acompanhadas por um diálogo curto, incisivo, o autor não hesita em interromper o sentido das frases, suprimir verbos, realizando uma construção poética do diálogo capaz, ao mesmo tempo , de retratar a linguagem do dia-a-dia das camadas pequeno-burguesas do Rio de Janeiro e de produzir curioso efeito de estranhamento. Para usarmos as próprias palavras do autor: "O que caracteriza uma peça trágica é justamente o poder de *criar a vida* e não imitá-la. Isso a que se chama *vida* é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora". Ora, o que caracteriza o diálogo de Nelson Rodrigues é justamente essa capacidade de 'criar a vida' ao invés de copiá-la. Daí o efeito de estranhamento que tanto dificulta o trabalho de alguns atores, viciados com uma representação naturalista redutora da poesia cênica. Os diversos planos propostos pelo autor - realidade, alucinação e memória - longe de marcarem uma separação automática entre um segmento e outro, como pode parecer a uma leitura superficial, se interpenetram no interior de um mesmo segmento, fato que nos é revelado com o estabelecimento da fábula. Mas tantos são os deslocamentos de focos de atenção de uma para outra personagem que se faz difícil o situarmos onde termina um e onde se inicia outro segmento. Esse esfacelamento de estrutura que se transfere ao esfacelamento das personagens ressalta nestas a forte individualidade. Tão forte que, paradoxalmente, as diversas personagens acabam revelando as diferentes facetas de uma mesma personalidade. Se observarmos cada personagem verificaremos que muitas de suas ações são incongruentes, ao menos na aparência. Há mudanças de atitude, às vezes absurdas, no interior de um mesmo segmento, quando não de um mesmo momento. Estas mudanças, por bruscas e marcantes que sejam, sequer marcam momentos diferenciados em um mesmo segmento. São apenas artifícios que tornam mais fascinantes as personagens e elevam ao nível da poesia a banalidade dos acontecimentos em que estão envolvidas. O próprio fato gerador de toda a trama - um atropelamento - já carrega essa dualidade, transformado que é por Nelson Rodrigues de fato corriqueiro em uma grande cidade num acontecimento de marcante singularidade. Artifícios do delírio, poderíamos dizer, para demonstrar como fica claro pela fabulação que, na verdade, não há no cerne da obra qualquer incongruência. *Vestido de noiva* é a tragédia do remorso, do sentimento de culpa, do delírio persecutório. Daí as reiterações, as voltas às mesmas situações, os temas recorrentes presentes em todos os momentos de um segmento da fábula.

8.3 - O último carro

Em o último carro podemos observar uma terceira proposta estrutural. A primeira parte da peça, na qual uma série de personagens e situações são introduzidas, foi reduzida na narração que fizemos da fábula a um só segmento. Apenas a partir de um acontecimento excepcional que reúne e organiza com seu poder catalisador as ações e reações das diversas personagens é que os segmentos se fazem relativamente curtos. E com freqüência a resolução de cada segmento ou a separação de momentos em seu interior é visual ou sonora. É que esse evento, no caso a corrida alucinada do trem, ocupa o lugar que nas tragédias clássicas e na maioria das peças contemporâneas é reservado à personagem ou às personagens principais, em torno das quais se organiza toda a ação. Assim, só para tomar como exemplo as duas peças anteriores, em *Os fuzis* toda a ação se organiza em torno de Tereza Carrar e, em *Vestido de noiva*, de Alaíde e Mme. Clessi. São, por assim dizer, 'personagens condutoras' da ação dramática. Em *O último carro* essa 'condução' da ação dramática se dá para além das personagens, não há personagem (ns) principal (is). Ou melhor, há sim. Apenas essa personagem não é um ser humano e sim um trem em louca disparada. Nada em torno do qual a ação se organize. É um universo simbólico que contém as personagens: as suas ações e reações. No texto-programa de *O último carro*, Carlos Nelson Coutinho fez observações que julgamos oportuno repetir:

> *"Em O último carro a narração das vivências populares aparece encarnada em vários pequenos conflitos dramáticos, desde o que opõe o casal de mendigos no início da peça até aquele de que são protagonistas Beto e Mariinha... etc. Essa solução formal, decerto, comportaria um risco: a fragmentação do drama num conjunto não orgânico de cenas soltas, apenas externamente unidas pela montagem...*
>
> *Esse risco é evitado mediante um recurso especificamente dramático: os vários 'pequenos dramas' perdem sua autonomia e ganham organicidade dramática ao serem subitamente confrontados com um evento excepcional, que obriga todos as personagens a uma definição radical de suas personalidades; e cria-se assim uma totalidade de reações, que organiza a peça em torno de um centro ...*
>
> *O último carro cria desse modo um poderoso símbolo realista."*

É como resposta a estas características estruturais que a fábula de O último carro reduz todos os 'pequenos conflitos dramáticos' dos personagens da primeira parte (caso da narração a que chegamos) a um só segmento síntese, 'cenário' onde se desenrolarão acontecimentos que, estes sim, serão reveladores das suas personalidades, pois os obriga à 'definição radical' a que se refere Carlos Nelson Coutinho, estabelecendo a ponte entre o ser individual e o ser social. Na estrutura proposta, os pequenos conflitos dramáticos da primeira parte exercem o mesmo papel acumulativo das diversas contradições em que se vê envolvida Tereza Carrar na peça de Brecht. O 'evento excepcional' que inverte subitamente todas as expectativas da primeira parte da peça surge apenas quando esse acúmulo quantitativo é expressivo o suficiente para promover a mudança de qualidade na narrativa introduzindo, aí sim, a personagem principal: o trem fantástico em sua louca correria. Não um personagem em torno do qual a ação se organize, mas um símbolo que organiza em seu interior a ação. Como vemos, através da relação análise dos segmentos-análise estrutural, é a narração da fábula que nos leva a perceber, entre outras coisas, que, também aqui, estamos longe de uma peça de feição naturalista, como pode parecer a uma leitura superficial.

Capítulo IX

As pessoas muito sérias podem pular a primeira parte deste capítulo.

9.1 - Onde se joga conversa fora antes de seguir adiante

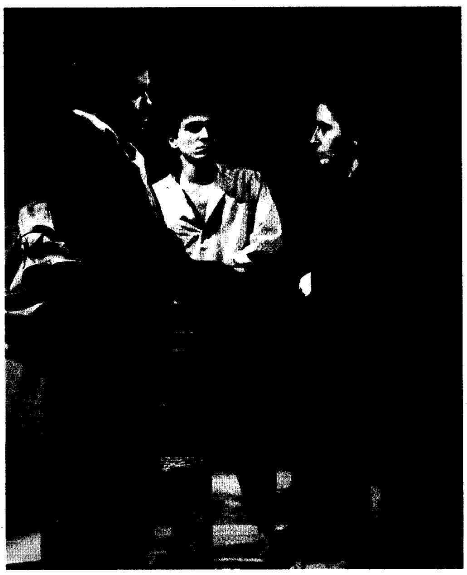
Há uma série de jogos onde as pedras dos diversos jogadores têm de percorrer um caminho numerado. De vez em quando, dependendo da soma dos números indicada pelos dados, se cai em uma casa onde se lê: pule até a casa 32. Ou então: fique sem jogar três rodadas. Ou ainda: volte 15 casas, você caiu no pântano! São jogos meio chatinhos, a bem da verdade, mas em noites frias e chuvosas com uma turma alegre e disposta a usar o jogo como pretexto para jogar uma boa conversa fora, até que são gostosos. Bem, como dá prá perceber, estamos na casa 9, caímos no pântano. Volte para a casa 3!

Capítulo 3 (de novo, o jogo é assim): "Não estaríamos, então, colocando o carro adiante dos bois (expressão típica do tempo em que havia carro de boi até em Nova Iorque) ao tentar apreender a idéia antes de estudarmos detalhadamente as personagens, a ação dramática etc?"

Lembram-se da pergunta, pois não? Agora, vamos lá: um doce prá quem se lembrar da resposta. Bem, antes que alguém se lembre e que eu tenha de andar distribuindo doces que nem mãe-de-santo em dia de São Cosme e Damião, lá vai: "Se estivéssemos esquecendo a importância da fábula, a resposta seria afirmativa. Como não é o caso" ...vamos pular seis casas e meia para frente e passar ao capítulo 9, segunda parte. Assim, poderemos reincorporar ao nosso trabalho as pessoas mais sérias. Como viram os que insistiram em ler este início de capítulo ele era perfeitamente dispensável.

9.2 - Onde se volta à seriedade que até então nos caracterizou

Partimos para o nosso trabalho de análise do textro teatral, da fábula. Da tentativa de sua recuperação. O que significa recuperar? Por que utilizamos este termo? Porque ao colocarmos a fábula como 'cerne do drama' estamos refazendo os passos do dramaturgo. Quando o dramaturgo realiza o roteiro para uma obra, trabalha com materia-síntese muito próximo da primeira aproximação que fizemos da fábula. Ao dar por acabado o texto, aquela primeira versão da fábula terá sido enriquecida, a idéia que precedeu a criação aprofundada etc. No nosso caso, este aprofundamento será o resultado da análise de texto realizada a partir da fábula e que se conclui com o resultado final do espetáculo que estará, se bem sucedido o trabalho de análise de texto, recuperando em outro nível a fábula. Quando tivermos realizado em todos os segmentos da fábula (em sua aproximação inicial) a análise detalhada que vimos realizando até o capítulo anterior, teremos uma visão suficientemente clara do texto, de sua estrutura dramática. E teremos recolhido uma série de informações essenciais sobre as personagens, características do diálogo, desenvolvimento da ação dramática, seus diversos andamentos e unidades rítmicas. Como a análise de texto, baseada na fábula, se consuma, não apenas na teoria, mas na própria prática teatral, poderemos ter ido mais longe e realizado, durante o processo, improvisações visando ao estudo dos grupamentos cênicos para atingir a melhor forma de, através da movimentação, contar a fábula. Teremos realizado também um estudo das ações físicas mais adequadas a este contar, ao esclarecimento das intenções do autor e do espetáculo. Em todo este processo de 'análise ativa', ao lado das discussões e necessárias especulações caminha a representação. Assim, a descoberta do significado do texto, da idéia, compreende também a divisão que se vai estabelecendo entre as diversas áreas que caracterizam um texto teatral e a compreensão do seu caráter particular. E estaremos, após esta série de aproximações, prontos para resgatar a fábula, 'cerne do drama', em sua expressão cênica.



Capítulo X

Um pouco de definições não faz mal a ninguém

Evitamos até o presente capítulo dar muitas definições, limitando-nos àquelas que nos pareciam estritamente necessárias. Preferimos propor um trabalho prático onde os termos que, de resto, fazem parte do jargão teatral, fossem aparecendo e sendo utilizados na medida das nossas necessidades. Partimos, portanto, do pressuposto de que os que nos estão lendo tenham já alguma intimidade com o fazer teatral. Mesmo que se dê o contrário, trabalhar com o material dramático nos pareceu mais útil, em princípio, do que dar definições e exprimir conceitos. Além do mais, palavras como diálogo, personagens, ação dramática etc, são expressões de uso quase diário, não de todo estranhas, mesmo ao leigo. No entanto, para que possamos usá-las corretamente na análise de texto é necessário precisá-las, determinar suas características. A atividade criadora pressupõe a intimidade com esses termos e seus conceitos para que possamos utilizá-los e reconhecê-los quase que instintivamente qualquer que seja o contexto em que estiverem inseridos. Não iremos repetir as definições que durante o processo por nós proposto já tenham sido dadas, seria fastidioso e desnecessário. Apenas ressaltar a sua função na estrutura para melhor percebermos os diversos níveis de articulação do texto teatral.

10.1 Cenário (o universo da peça)

Por cenário não se deve entender apenas a "construção" do ambiente ou ambientes físicos onde se situa a ação dramática. Assim, por exemplo, o "cenário" a que nos referimos (página 75) ao analisarmos *O último carro* diz respeito ao "universo" da peça. O que é o "universo" da peça? Informações contidas na peça sobre a época, local, hora, clima, relações econômicas, políticas, religiosas, sociais, enfim, fazem parte do "universo" da peça. Também assim a ação anterior que se refere a todas informações contidas no texto sobre o que aconteceu antes da peça se iniciar. O universo da peça é, portanto, o ambiente onde se desenrola a ação dramática em seu senso mais abrangente acrescido da ação anterior. As diversas informações sobre esse "cenário", claramente expressas ou não, vamos encontra-la ao longo do diálogo, algumas vezes nas rubricas. Mas o diálogo constitui a melhor fonte para a sua obtenção, pois, não raro, as rubricas são resultado daquela "projeção" a que nos referimos no capítulo primeiro, nem sempre criadas pelo autor do texto. Localizar todos estes fatores ambientais cuidadosamente é fundamental, pois a pressão que alguns deles podem exercer sobre as personagens é muitas vezes determinante de todo o desenrolar da ação dramática. Em relação as ações anteriores, na aparência mais difíceis de localizar, há um método prático e simples. Basta que se anotem todas as referências ao passado existentes nas falas.E esta identificação nos permite separar a ação anterior da ação presente, relacionar as duas e dar a devida ênfase ao seus aspectos mais significativos. Não podemos esquecer que um texto teatral é sempre um "corte" em uma ação que começou antes dos acontecimentos que estão se desenrolando diante de nosso olhos e tem uma conseqüência futura. Neste sentido, poderemos dizer que, na verdade, uma peça nunca termina e que ação anterior necessita estar incorporada ao presente, pois é no presente que as diversas personagens estão se manifestando, é no presente que os acontecimentos se desenrolam para o espectador. É compreendendo isso que podemos manejar a ação anterior, fazendoa tão viva quanto ação presente, de modo a ser "reveladora" desta ação, e não uma fastigiosa narração de acontecimentos passados. Há autores, como Nelson Rodrigues, por exemplo, que possuem um tal sentido do "teatral" que tornam as ações anteriores tão "ágeis" dramaticamente quanto as ações presentes. Mas isso é raro. Acresce também o fato de que, quanto melhor é o dramaturgo mais sutilmente as ações anteriores são introduzidas e a inadequacão do seu uso pode tornar uma peça incompreensível. Em especial em peças naturalistas e realistas estes pontos de referência são essenciais e essencial a sua adequada manipulação por parte do encenador.

10.2 Diálogo

"Aquela Senhora tem um piano
Que é agradável mas não é o correr dos rios ..."
Fernando Pessoa - Ficções do interlúdio

O que é diálogo? "Diálogo - Teatro - Colóquio dramático entre os atores, móvel da ação da peça, o que constitui o elemento básico do gênero teatral".

A definição acima, retirada do nosso popular "Aurélio", é até engraçada. Mas, no que tem de mais óbvio, verdadeira. Diálogo teatral é isso mesmo: conversação entre personagens, num diálogo a ação está sempre presente. Diálogo é texto, mas a ação dramática propriamente dita pode ser o "rio subterrâneo" do texto, pode estar por trás do texto. Em seu subtexto. É preciso, então, aprender a "ouvir o diálogo" como o "correr dos rios". Para melhor apreender seu subtexto é necessário, além disso, compreender a sua natureza, complexidade, a forma como é falado. Sim, por que apesar de escrito, o diálogo teatral é fala, é feito para ser ouvido. Esta forma, como já observamos no capítulo sétimo, está, muitas vezes, de tal maneira ligada ao sentido e à estrutura da peça que sua incompreensão pode jogar abaixo toda a proposta estética. Um bom diálogo é cheio de significados, de combinações sonoras, de emoções e intenções ocultas, de imagens verbais. É através do diálogo, expressão da linguagem dramática, que podemos apreender o que há de essencial em cada personagem. Diálogo é também partitura, no próprio sentido musical do termo, com diferentes andamentos, acentuações rítmicas, crescendos e diminuendos, clímax etc..., que determinam os valores musicais dos segmentos num texto teatral. Quer seja redigido em prosa ou em verso, e modernamente a maioria das peças o é em prosa, esses valores devem estar sempre presentes no diálogo, que não é mera reprodução das palavras trocadas na vida real, mas veículo da ação dramática.

10.3 Ação dramática

Ação dramática é o conflito contínuo entre as personagens. É de notar que, mesmo nas peças de Brecht, onde a ação dramática no sentido estrito do termo é substituída pela ação dialética (Pequeno Organon para o teatro), o conflito cedendo espaço às contradições , a presença deste é indispensável, até mesmo para que venham à luz as contradições. Quando se diz de uma peça que não tem conflito isto significa que a ela falta o elemento essencial que é a ação dramática, o choque entre as personagens sem o que o "drama" não se realiza, a palavra "drama" significando agir, fazer.

Divisão da ação dramática

Todas as peças são fracionadas. Estas divisões variam de acordo com a época, o momento histórico em que foram escritas e até mesmo conforme o edifício teatral ou espaço cênico em que se realiza o espetáculo que não raro, determina a forma com que o texto é escrito. Não cabe aqui aprofundarmos as razões por que tais divisões se realizaram desta ou daquela maneira. Importa saber que desde os *episoidon* das tragédias gregas, separados um do outro pelo canto intermédio dos*stasimon* até os atos e as cenas do drama e comédias burguesas e todas as outras divisões que nos propõe a cena contemporânea, estamos diante de aspectos estruturais identificáveis em rigorosamente todos os textos teatrais, mesmo que não explicitados. Ora, estas frações são tão artificiais como artificial é a construção da peça teatral, porque uma obra de arte. A escolha de onde se deve realizar as divisões para efeito da análise de texto é, assim, arbitrária. Ao optarmos por realizar a análise de texto a partir da fábula, este "acontecimento restrito", estamos, ao mesmo tempo, propondo um tipo de fracionamento que foge ao enfoque psicológico; estamos dando ênfase à compreensão do sentido global do texto e não às razões subjetivas das personagens. Daí a determinação dos "segmentos" a partir da fábula, pois esta apreende com mais clareza a idéia central da peça. Cada segmento da fábula circunscreve para exame detalhado um de seus aspectos relevantes, fechando assim um ciclo que será realimentado em um novo segmento. Ao mesmo tempo a subdivisão em "momentos" permite que este exame se beneficie com traços significativos da psicologia das personagens, capazes de informar a natureza dos conflitos por elas vividos sem que se perca de vista a idéia central, expressa na fábula. A utilização dos termos "segmento" e "momento" obedece assim à necessidade de diferenciar esta terminologia da Stanislavskiana, "unidades". Embora o termo unidade tenha sido utilizado por

Stanislavski exatamente para designar segmentos do texto, o seu ponto de referência era o próprio texto. O que estamos propondo, a sua fabulação. Stanislavski ao se debruçar sobre o texto o faz com os olhos de um paciente reconstrutor da realidade. O seu ideal de perfeição, ideal que ele soube perseguir com rigor quase fotográfico, conduz sempre e necessariamente a um tipo de dramaturgia: uma dramaturgia que exige coerências, quer de ordem social quer de ordem psicológica. Uma dramaturgia naturalista onde é proposta a criação da ilusão mais completa possível da natureza. Daí que o ponto de partida de suas investigações tenha sido o trabalho do ator, um ator mergulhado na psicologia da personagem que irá vivenciar. No processo de análise de textos que estamos adotando, mais próximos do modelo de Brecht, o ponto de partida é o autor.

Características: reciprocidade da ação dramática.

Toda ação é recíproca, as personagens interagem. A ação realizada pela personagem X é sentida por Y que a assimila e em seguida decide como reagir estabelecendo-se assim um ciclo contínuo de ações e reações que pode se complicar com a entrada, por exemplo, de outra personagem, ou se interromper pelo mesmo motivo, ou ainda pela intervenção do autor que conclui a ação. À seqüência destes incidentes que suportam a ação é que se dá o nome de enredo.

Lugar da ação

A ação dramática ocorre no presente. Em cena as personagens estão agindo, fazendo e não contando o que fizeram. A compreensão desta característica nos leva a evitar as armadilhas da ausência de conflitos entre as persongagens, dando agilidade à peça.

Stanislavski estabeleceu ainda para cada unidade um objetivo. Desse modo cada personagem tem um alvo a atingir nas unidades e é da articulação desses objetivos que vai resultar uma espécie de trilha ou espinha dorsal da personagem e, por extensão, da própria peça (a contrução da personagem).

Ação física

É preciso não confundir a ação dramática, choque de forças, com a ação física, ilustração da primeira.

As ações físicas informam a ação dramática. Obviamente as ações físicas das personagens são reflexos também de ações interiores (Stanislavski) ou de comportamentos que identificam o ser social (Brecht). Tanto em um como em outro caso, encenador e atores têm ampla margem de escolha,

escolha que depende de uma compreensão adequada da ação dramática para que sua ilustração seja expressiva e não mero acúmulo de efeitos superficiais.

Ação dramática como partitura

Existe, subjascente a todo texto teatral, uma partitura musical. Como já referimos, ao tratarmos do diálogo, é através dele que essa partitura se revela. Naturalmente inúmeros outros fatores devem ser considerados, além do diálogo, para que se determine com precisão os diferentes andamentos (andamento = velocidade da ação dramática), a pulsação (ritmo) da peça em cada segmento ou unidade. E essa revelação só se dará por inteiro através da interpretação dos atores. Mas há uma contrução musical interna, perceptível através do diálogo que nos auxiliará, inclusive a descobrir os aspectos da interpretação.

Personagens

Ação dramática e personagens estão intimamente ligadas. Uma personagem é, basicamente, aquilo que ela faz durante a peça. Embora informações sobre a personagem possam ser recolhidas através de sua palavras e do que dela dizem as demais personagens, só as ações de cada indivíduo determinam o caráter da personagem.

Personagens principais e secundárias

Num texto teatral a ação das personagens principais é determinante para o conhecimento da evolução da ação dramática. As personagens principais se caracterizam por:

a) Serem aquelas em torno das quais a ação dramática se organiza.

b) Modificarem as suas atitudes em relação ao universo em que estão inseridas.

As personagens secundárias são organizadoras da ação dramática além de instrumentos de modificação das atitudes das personagens principais em relação ao ambiente que contém os conflitos, os diversos relacionamentos entre as personagens: o universo específico da peça. Importante para que possamos compreender os diversos inter-relacionamentos entre as personagens em uma peça teatral é a determinação do que poderíamos chamar "polaridade" das personagens principais, ou seja: a diferença entre as atitudes ou conjunto de atitudes assumidas por essas personagens em relação ao "cenário" no início e no final da peça. Durante o desenrolar da peça, as personagens, e em especial as personagens principais, são obrigadas a uma série de reajustes em função dos conflitos, das pressões que sofrem uns dos outros. É através destes reajustes, das respostas que dão às pressões sobre elas exercidas que as personagens vão se revelando, deixando emergir características ou traços de seu caráter até então ocultos. As modificações das personagens principais, em função mesmo de a ação dramática se organizar à sua volta em relação ao universo da peça são muito mais profundas e radicais que as das personagens secundárias, daí a existência de "polaridades" da personagem principal. O percurso entre os pólos iniciais e finais também pode se definir como ação dramática. Invertendo o sentido da definição poderíamos igualmente afirmar que uma personagem é a soma das ações dramáticas que realiza durante a peça. Poderíamos também designar as personagens principais como "condutores de conflitos" ou das "contradições", pois são elas o centro de referência da ação dramática, e às secundárias de "provocadoras", pois suas ações obrigam as primeiras a caminhar de uma a outra polaridade.

Personagens simples e complexas

Durante muitos séculos o teatro só conheceu personagens simples. Personagens de grande densidade, fortes, o universo em que estavam

mergulhadas sendo o universo das indagações essenciais do homem no mundo. Não se caracterizavam estas personagens por uma complexidade psicológica maior. A primeira personagem "moderna" no sentido de ter introduzido essa complexidade, característica de quase todas as personagens da dramaturgia contemporânea (mesmo em Brecht, como já vimos, essa complexidade está presente no interior de cada segmento), terá sido o Hamlet, de Shakespeare, o primeiro herói "problemático" da dramaturgia ocidental. O "ser ou não ser" com que inicia o célebre monólogo é a pedra de toque do drama burguês. Posteriormente o realismo e em especial o naturalismo criaram peças com tais minúcias de incidentes, tornaram as personagens tão complexas psicologicamente que se torna difícil distingüir os traços essenciais dos secundários e dar o devido destaque aos primeiros, sem o que as peças se tornam confusas. Damos aqui duas sugestões ao se confrontarem com personagens assim construidas:

a) Recorram à fábula. Ela mostrará o que é essencial, o que é secundário e o que é descartável na organização de ênfases.

b) Recorram a Stanislavski. Um pouco de Stanislavski não faz mal a ninguém.

Índice das Fotos

Capa e Pág. 1 — Heléne Weigel em *Os fuzis da Sra. Carrar,* de Bertolt Brecht. Foto: Berliner Ensemble Brecht Arquivo

4° Capa —Bertolt Brecht, foto: Cedoc/FUNARTE. João das Neves, foto: Lodônio Figueiredo. Nelson Rodrigues, foto: Carlos Moskovics

Pág. 8-9 — *O Último Carro.* Foto: Levy Moraes.

Pág. 10 — *Vestido de Noiva.*

Pág. 14 — *O Último Carro.*

Pág. 16 — Antes da peça *Vestido de Noiva*, Santa Rosa, Ziembinski e Nelson Rodrigues inspecionam o cenário.

Pág. 18 — *O Último Carro.* Foto: Levy Moraes.

Pág. 24 — *Vestido de Noiva.* Foto: Oswaldo Teixeira Filho.

Pág. 31 — Detalhe de painel sobre *O Último Carro.* Germano Blum.

Pág. 32 — Gravura sobre *O Último Carro* (detalhe). Germano Blum.

Pág. 40 — *O Último Carro.* Foto: Levy Moraes.

Pág. 63 — Detalhe de *O Último Carro.* Foto: Levy Moraes.

Pág. 64 — *Vestido de Noiva.*

Pág. 80 — *Os fuzis da Sra. Carrar.* Foto: Carlos.

Textos Usados para Análise

Os fuzis da Sra. Carrar, de Bertolt Brecht. Trad. de Antônio Bulhões. Ed. Civilização Brasileira. *Vestido de Noiva,* de Nelson Rodrigues. Ed. Abril, 1977. *O último carro,* de João das Neves. Grupo Opinião, 1976.

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. Pequena história da Música. Martins Editora. 1963.

ARISTÓTELES. Poética.

BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro. Portugália Editora.

Arbeits Journal. Aufbau Verlag. 1977

Die Bewehre der Frau Carrar. Modell Buch.

COUTINHO, Carlos Nelson. Artigo no texto-programa de O Último Carro - Grupo Opinião, 1976.

LESKY, Albin. A tragédia grega. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1971

KANTOR, Tadeusz. Le Theâtre de la Mort. L'Age d'homme. 1977.

KUSNET, Eugênio. Ator e método. MEC/SNT, 1975.

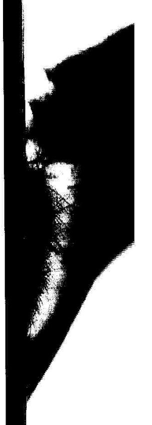
PESSOA, Fernando. Poesias de Alberto Caieiro. Ficções do Interlúdio. Nova Aguilar Editora. 1976

RODRIGUES. Nelson. Artigo no programa de Senhora dos Afogados - Companhia Dramática Nacional, 1954.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. A construção da personagem./A criação de um papel. Tradução de Pontes de Paula Lima. Editora Civilização Brasileira.

markgraph
Rua Jornalista Orlando Dantas, 56 - Botafogo
Tel.: (021) 551.9242 Fax.:(021) 552.5466
Rio de Janeiro - RJ

Cadernos de Acontecimentos, frutos de suas experiências com seringueiros e ribeirinhos. Em 1991, concorre a uma das *Bolsas Vitae,* dedicando-se então às pesquisas junto à Nação Kaxinawá das quais resultou *Yuraiá, o rio do nosso corpo,* em fase de encenação. Seus últimos trabalhos, a direção e co-roteirização do show *Inseto Raro,* para a cantora mineira Titane - que acaba de ser lançado em CD - e a adaptação e direção do livro de João Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias,* vêm recebendo manifestações entusiásticas do público e da crítica. É autor de inúmeros textos teatrais para crianças (*A lenda do Vale da Lua, O leiteiro e a menina noite* etc) livros de ficção, contos e poemas. Atualmente reside em Belo Horizonte.



Bertolt Brecht

João das Neves

Nelson Rodrigues